

EL FEMINISME EN LA NARRATIVA CATALANA CONTEMPORÀNIA*

Anne Charlon

No és gaire sorprenent que les dones, apartades durant segles del món de la cultura, de les ciències o de la direcció dels negocis, haguessin triat, quan desitjaven escriure, l'únic domini conegut: el dels sentiments, el de la pròpia experiència, en general limitada a la casa. Així, la novel·la «psicològica» va esdevenir un gènere femení per excel·lència.

Podem dir que a cada novel·lista hi ha el desig de refer el món, de tornar-lo més coherent, més conforme a la voluntat pròpia. Per això hi ha a cada novel·lista un doble desig de correcció: correcció de la realitat viscuda i correcció de la realitat novel·lesca. A les dones els toca viure en un món pensat i organitzat pels homes, però a més, durant segles han pogut trobar a la literatura només la pròpia imatge transmesa —i transformada— pels homes. Cal pensar, doncs, que cada dona novel·lista vol rectificar la imatge de la dona i proposar-ne una altra; per això les dones han començat per escriure històries molt sovint arrelades en l'experiència pròpia. Escriure era, també per a la dona, l'afirmació de la seva existència com ésser capaç de crear. Era, doncs, escriure en pro i en contra alhora.

El resultat és que la prosa narrativa femenina, de qualsevol país, és un formiguer d'informacions sobre la condició femenina (informacions que l'autora vol transmetre o informacions transmeses involuntàriament). En el cas particular de la prosa narrativa en llengua catalana, una sèrie de factors accentuen aquesta tendència general.

Per raons vinculades a la història específica dels Països Catalans, la novel·la en llengua catalana apareix tardanament, i es considera com la primera novel·la moderna *L'orfeneta de Menargues*, (1862) d'Antoni de Bofarull. La producció de novel·la en llengua catalana s'estabilitza només amb Narcís Oller (*Isabel de Galcerán*, 1880, *La papallona*, 1883, *L'escanyapobres*, 1884, *La febre d'or*, 1890).

I l'any 1893 Dolors Monserdà publica la seua primera novel·la, *La Montserrat*, la qual, com les altres de l'autora, pertany al gènere costumista implantat a Catalunya per Oller i repleteix els plantejaments de les feministes catalanes de llavors.

(*) Extracte de la tesi doctoral que l'autora llegirà a la Sorbona durant el present curs.

Sembla important de subratllar que els mateixos elements permeten explicar el Renaixement literari a Catalunya i el resorgiment (o l'aparició) dels primers moviments feministes a Barcelona: el «boom» industrial, el desenvolupament econòmic de Barcelona i l'explosió demogràfica iniciada durant la segona meitat del segle XVIII, donaren força a la consciència catalana, al sentiment regionalista, a la voluntat de distingir-se de la resta de l'Estat, però també transformaren fonamentalment la situació de la dona. Per a la dona de classe pobra, significava l'ingrés a la fàbrica, on venia a formar un sub-proletariat particularment explotat i, a més, mal considerat pels homes; per a la burgesa, significava una pèrdua de poder i de prestigi per l'abandó de l'economia casera que ella dirigia. Durant molts anys la dona va ser víctima passiva dels canvis: doble jornada laboral per a l'obraera, sense cap compensació econòmica, sense cap protecció legislativa; sentiment d'inutilitat, d'injustícia i incomprensió per a la burgesa. I la primera novel·lista catalana, Dolors Monserdà, escriu per a donar compte dels canvis i proposar solucions per a millorar la situació de la dona, siga obraera o burgesa. Dolors Monserdà, militant femenista i novel·lista, va donar el to: «Escriure per a la dona y que els meus escrits poguessin ser-li d'alguna utilitat moral i material, veus aquí els meus ideals literaris»¹.

Aquesta tendència domina tota la novel·la femenina catalana, encara que altres autors manifestessin major interès pel valor literari de les seves obres; la immensa majoria de les novel·listes catalanes han estat o són militants feministes, com és el cas de M. A. Company, M. Roig o C. Riera.

A més, l'evolució dels drets de la dona segueix de manera perfecta la del reconeixement dels drets específics de Catalunya: durant els anys de la Segona República, les dones obtenen el dret de votar, i fins i tot el dret a l'avortament i a la contracepció durant els anys de la guerra, i perden tots aquestos drets després de la victòria de Franco, com Catalunya perd llavors l'Estatut d'Autonomia gaudit durant la República. Només amb el retorn de la democràcia les dones retroben, i només parcialment, els drets dels anys 30, i Catalunya, l'Estatut.

Les dones catalanes es troben doncs, per la seva doble condició de dones i catalanes, *part prenans* dels trasbals històrics. I a cap país del món la condició femenina ha patit canvis més contradictoris que a Catalunya: als altres països, l'evolució ha estat lenta i contínua; a Catalunya, després d'uns anys de legislació molt avançada, es retorna a una legislació particularment arcaica. És llavors inevitable que la prosa narrativa catalana tradueixi aquestos trastorns i s'arrelli en la realitat històrica, política i social de la dona.

L'especificitat de la situació fora del Principat explica també el fet que la producció de novel·les femenines sigui inexistent fins als anys 55-60.

¹ Dolors MONSERDÀ: *Estudi femenista*. I luís Gili, llibrer-editor, Barcelona 1929, p. 1.

Fins aqueixos anys la situació econòmica, i per tant la condició de la dona, no havia conegut al País Valencià i a les Illes canvis profunds. La societat s'havia quedat essencialment rural, i potser per això cap dona no havia sentit la necessitat d'escriure. El fet que les primeres novel·listes mallorquines s'inspiraren en els trastorns provocats per la vinguda massiva de turistes sembla confirmar l'anàlisi.

Així, les obres femenines escrites en català formen 3 grups que corresponen als 3 principals moments del segle per a Catalunya: des del principi del nostre segle fins a 1925-30; els anys de la República; des de l'any 39 fins ara. La primera època consta de 6 novel·listes: Dolors Monserdà, que publicà des de 1893 fins a 1917; Víctor Català, que publicà des de 1904 fins a 1930 (i tornarà a publicar l'any 50); Felip Palma, que donà dos llibres de contes (1904 i 1907); Carme Karr, amb 3 llibres entre 1906 i 1924, i Maria Domènech, que publicà 3 obres entre 1914 i 1919. La segona època consta també amb 6 novel·listes: Maria Teresa Vernet, que publicà gairebé una obra cada any entre 1926 i 1936; Mercè Rodoreda, que fa el mateix entre 1932 i 1937; Rosa Maria Arquimbau, amb 2 obres al 34 i 36; Aurora Bertrana, també amb 2 obres els anys 30 i 34; Carme Montoriol, 2 obres el 32 i el 36, i Anna Murià, 2 obres el 33 i el 38. Podem afegir encara uns quants contes publicats durant la guerra per aquestes novel·listes.

Després de la guerra, la producció femenina augmenta progressivament. Fins al final dels anys 50, trobem només 5 novel·listes: Cèlia Suñol, Maria Aurèlia Capmany, Maria Dolors Orriols, a més d'Aurora Bertrana i Mercè Rodoreda, que emprenen una segona carrera. L'any 58 veu l'aparició d'una novel·lista valenciana Beatriu Civera; amb els anys 60, comencen a publicar Concepció Maluquer, Maria Ibars i Antònia Vicens. Als anys 70 es manifesta una nova generació, molt nombrosa, d'una dotzena de novel·listes, la meitat de les quals tenen una producció molt regular: Maria Antònia Oliver, Montserrat Roig, Carme Riera, Isabel Clara Simó, Maria Angels Anglada.

Les primeres feministes: fundadores de la novel·la femenina actual

Amb Dolors Monserdà, com hem vist, neix la novel·la femenina catalana, que és una novel·la militant, quasi un instrument per a transmetre les idees de l'autora sobre la qüestió femenina. Dolors Monserdà considera la condició femenina gairebé en tots els aspectes possibles: en la relació amb l'altre sexe, a casa, en les seves actuacions dins la societat. S'ha dit i repetit que Dolors Monserdà era molt reaccionària i que el seu feminisme, catòlic i moderat, defensor de les tradicions, era només un apèndix dels desitjos dels homes de la Lliga Catalana. En bona part aquesta anàlisi és correcta. Però l'interès de D. Monserdà resideix en les seves contradiccions i en el

fet que, moltes vegades, les seves obres de ficció van molt més lluny que les seves declaracions de principis.

Les idees de Dolors Monserdà en matèria de feminisme eren: 1er) que el feminisme era una conseqüència d'uns canvis nefastos provocats pels homes i que les dones no havien tingut cap altra solució que fer-se a la nova situació; 2.^a) que calia ajudar les obreres de l'agulla, i en particular les que treballaven a casa; si no, esdevindrien un perill per a la societat; 3.^{er} que les dones de la burgesia s'havien de buscar nous centres d'interés perquè ja no tenien cap paper a casa; 4t.) que, com els homes no volien casar-se, calia fer «del celibat femení un tercer estat tan *honorable* com los altres dos»². La solució que proposava era, doncs, que les dones de la burgesia, casades o no, es dediquessin a obres caritatives d'ajuda a les obreres, i així: 1.^{er} omplirien la pròpia vida; 2.ⁿ) millorarien la situació desastrosa del proletariat. Aquest projecte, que no es pot qualificar de revolucionari, Dolors Monserdà el va exposar en diferents articles i conferències però també a la seva obra novel·lística.

La misèria de les obreres de l'agulla apareix en dues novel·les, *La Montserrat* i *Maria Glòria*. Nombroses pàgines descriuen amb gran precisió les condicions de vida i treball, i són citades sovint com documents de referència. En la novel·la *La Montserrat*, el personatge principal, que dona el seu nom a l'obra, troba l'equilibri i la felicitat quan comença a dedicar-se a les obres caritatives i a ajudar les obreres pobres.

Quant a la defensa del celibat, s'expressa de diferents maneres: per una banda, demostrant de forma reiterativa que els marits són uns monstres i la vida conjugal l'infern. Trobem definicions d'aquesta mena: «aquest esperit d'orgull, gelosia o afany de superioritat, propi en l'home espòs»³. Les situacions més freqüents són de marits infidels, ganduls i gastadors que fins i tot poden incitar l'esposa a la prostitució. De fet, els únics «bon marits» de la seva obra són aquells que han tingut l'elegància de morir-se ràpidament deixant a la vídua confortables rendes. Per una altra banda, D. Monserdà demostra que moltes vegades els pares s'empenyen a voler casar les seves filles per motius que poc tenen a veure amb l'interés i la felicitat d'aquestes, però sí permetran millorar l'estatus econòmic de la família o satisfer l'afany de poder o de títols nobiliaris dels pares. D. Monserdà proposa com exemple unes protagonistes, com és el cas de la Montserrat, molt més felices de solteres. Però, precisa Monserdà, la soltera no ha de compartir la casa i la vida d'una parella, ha de fugir de l'estat de «tieta» i viure pel seu compte.

Aquestes característiques de l'obra de D. Monserdà mostren que el seu propòsit és conciliar els desitjos de les dones amb les possibilitats ofertes

² Ibid., p. 39.

³ Dolors MONSERDÀ: *La Fabricanta*. Impremta Minerva, Mataró 1935, p. 247.

per la societat de la seva època: hi ha una disminució d'homes que es volen casar, doncs cal acostumar les dones a l'idea del celibat i preparar-les per això; hi ha una sèrie de problemes socials que posen en perill l'ordre, doncs s'ha de trobar solucions moderades per a adobar-ho; la realitat del matrimoni és molt diferent dels somnis de les noies..., i cal preparar la noia al sofriment i a la resignació. Així, les novel·les de Dolors Monserdà poden semblar un instrument de conciliació i d'harmonia dins la societat.

Però hi ha altres aspectes de les seves obres que no cal oblidar. Hi ha certa modernitat en la seva croada contra la «dona-objecte», en particular quan critica els pares que preparen les filles a ser boniques i res més, o quan es mofa de les dones que només es preocupen per la seva bellesa, la seva elegància o les novel·letes sentimentals, i quan proposa una altra imatge de la dona: autònoma i capaç d'actuar i de crear. En aquest sentit, l'obra i el personatge més interessant de D. Monserdà és *La Fabricanta*. Amb *Antonieta*, la fabricanta, na Dolors aborda uns temes molt moderns: els del poder femení, del treball creatiu i reconegut com a factor d'equilibri i de felicitat, del dret de la dona a triar i decidir la pròpia vida. L'*Antonieta* decideix casar-se per fugir de l'estament de «tietà»: per això es tria un nuvi, arregla el primer encontre i és ella qui li demana la mà per mig d'un rector amic. És a dir que la dona assumeix des del principi tota la trajectòria sentimental. Però, a més, *Antonieta* aporta en dot els vells telars que foren el punt de partida de la fortuna del seu pare. El marit és un obrer pobre i treballador. L'*Antonieta* el convenç de treballar pel seu compte i serà ella qui s'encarregarà de la direcció i la gestió. A poc a poc, la parella es fa rica i poderosa i el marit aparta la muller de la direcció de l'empresa. A l'*Antonieta* li sap greu però no protesta. Llavors D. Monserdà ens fa una descripció, molt estranya per a una dona tan convencional, del paper de dona de casa: «no sapigué pas resignar-se a viure com a planta paràsita entre els velluts i tapisseries que la voltaven»⁴. Obté el dret de fer teles precioses amb els antics telars del principi, i això és l'ocasió de l'únic moment líric i sensual de tota l'obra, de la Monserdà:

amb els ulls brillants, animat el rostre, alegre el cor per semblar-li que retornava a l'època del seu antic regnat en aquell lloc, sola, amb els taulells i els prestatges plens de peces de seda i tapisseries, repassava el gènere nou que durant el dia havien portat de les fàbriques; examinava les classes de teixits, mirava per tots indrets l'efecte dels dibuixos, i quan ses mans havien fruit prou estona amb el goig que li produïa el tacte de les peces, es ficava a l'escriptori...⁵

4 Ibid., p. 197.

5 Ibid., p. 199.

Al final de la novel·la, el marit reconeix la superioritat de la muller i li retorna la direcció de les empreses. L'exemple d'Antoniera és un cas únic en l'obra de Dolors Monserdà; les seves altres protagonistes o bé treballen perquè no tenen més remei i malviuen amb sous de misèria, o bé viuen de la fortuna dels pares o del marit.

A més, en cap novel·la es presenta d'una manera positiva l'estudi per a una dona. Així és difícil atribuir a D. Monserdà unes idees clares i coherents sobre la condició femenina; ens sembla més bé que hi havia un cert divorci entre els desitjos personals de l'autora (dona amb vitalitat, personalitat, desig de creació i ambició) i el paper que havia de representar com a dona com cal de la burgesia catòlica de la Barcelona de principis de segle.

Dues altres novel·listes de la mateixa època, encara que amb una producció molt més reduïda, representen un corrent similar: Carme Karr i Maria Domènech i Escatè. Ambdues van tenir activitat feminista i van escriure textos de prosa narrativa on apareixen les seves idees sobre la situació de la dona. Carme Karr dedica la majoria de la seva obra a posar en guardia les dones contra els homes: perillous, seductors, infidels, inconseqüents i grossers; i també contra elles mateixes, sempre massa febles davant els homes. Maria Domenech, pel contrari, esbossa un ideal que farà fortuna després: el de la parella basada en la «compenetració» i el respecte mutu. Per això, segons ella, és necessari que la dona tingui accés a la cultura i educació per poder ser la companya de l'home en pla d'igualtat.

Al costat de D. Monserdà apareix, al principi del segle, un altre cap de fila de la prosa narrativa: Víctor Català. Des de tots els punts de vista, aquestes dues dones novel·listes divergeixen. Quan Monserdà veia en la literatura només un instrument al servei de la lluita feminista, Víctor Català apostava per la llibertat de la creació i manifestara nombroses reticències de cara al feminisme. I V. Català es tria un pseudònim masculí per no plantar cara i escriure el que li dona la gana sense temer les possibles reaccions d'un públic esverat de veure que una dona col·lecciona al paper tants crims, violacions i perversitats.

Però, i aquest fenomen es repetirà al llarg de la literatura femenina, V. Català, que no és feminista i critica l'antagonisme que les feministes manifesten davant els homes⁶, expressa en tota la seva obra aquest antagonisme i traça una sèrie de retrats d'homes del tot repelents.

L'antagonisme home/dona és particularment evident en el pla de les relacions sexuals. En tota l'obra de V. Català el desig masculí es assimilat a la violència i a la bestialitat (i gairebé sempre es manifesta per la violació), mentre el desig femení és quelcom eteri i suau. Anant més enllà de la sola

⁶ En el discurs que pronuncia l'any 1917 als Jocs Florals diu: «Hem de confessar que sa veu (de la dona) pren sovint vivors d'exigència, asprors de protesta; i sobre tot, sol dur una empremta violenta d'oposició, d'atac al tirà, a la bèstia negra, a l'home».



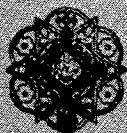
*Retrat de Dolors Monserdà, obra de Félix Mestres. (De Martí de Riquer: *Història de la Literatura Catalana*, VII, Ed. Ariel, Barcelona, 1986).*

❖❖❖ ESTUDI ❖❖❖
FEMINISTA

ORIENTACIONS PER A LA DONA CATALANA, PER DOLORS

❖❖ MONSERDÀ DE MACIÀ ❖❖

AB UN PROLECH DEL M. R. P. MI-
QUEL D'ESPLUGUES, O. M. CAP.



LLUÍS GILI • LLIBRER-EDITOR
BALMES, 88, BARCELONA • 1909

Portada de l'obra «Estudi feminista», publicada l'any 1909 i prologada pel pare Miquel d'Esplugues, caputxí. (De Martí de Riquer: Història de la Literatura Catalana, VII, Ed. Ariel, Barcelona, 1986).

relació sexual, V. Català divideix l'especie humana en dues categories: un principi masculí que, segons ella, significava violència i destrucció i un principi femení, que significa creació i perduració. Si analitzem *Solitud* podem veure que el marit de la protagonista és un perfecte inútil (és impotent, no fa res i destrueix tot el que fa Mila), però Gaietà, el pastor, aparentment un personatge positiu, no fa res tampoc: la seva activitat es passejar per la muntanya i poca cosa més; no va ésser capaç de protegir la seva dona i tampoc no és capaç de resoldre els problemes de Mila. Quant a l'Ànima, és un ésser purament destructor.

Aquest esquema es repetia a tota l'obra de V. Català. Un dels pocs contextes urbans de la novel·lista i que expressa les seves posicions polítiques, és molt interessant: el marit s'ha deixat seduir per un grup d'anarquistes (presentats com a perillosos bojos). L'amo (que és un home bo) l'ha despatxat, i l'home va a posar una bomba a la fàbrica. Mentrestant la dona (treballadora i pacífica) va a parlar amb l'amo, que accepta reintegrar el marit; però quan la muller surt de la fàbrica, és morta per la bomba el marit. La lliçó és claríssima: la dona tracta de fer viure la família, tots els seus esforços tendeixen a construir i totes les energies de l'home són dirigides a la destrucció.

Al contrari de D. Monserdà i de les feministes, que proposaven solucions i models, Víctor Català no té cap intenció pedagògica. Tanmateix, apareixen a la seva obra unes conductes que podem assimilar a l'única solució possible per a la dona: la fugida, l'autonomia i la solitud. Tota la trajectòria de Mila es una iniciació, un aprenentatge fins a la certesa que no pot comptar més que amb les forces pròpies. Al final de la novel·la, Mila se'n va i diu al marit: «Tampoc, amb tu! Mai més!... No provis pas de seguir-me... Te... mataria». A poc a poc s'ha alliberat de les seves pors, de la dependència afectiva, del seu marit primer, del pastor després, i pot viure sola. S'ha convertit en una dona responsable i forta.

De manera general, si V. Català fa moltes vegades de la dona la víctima de l'home al camp de les relacions sexuals, no sol presentar la dona com un ser feble i fràgil. La gran majoria de la seva obra es situa en un espai rural salvatge i aïllat on les condicions de vida són dures per a tothom. Aquesta duresa sembla inspirar totes les conductes humanes, tant de les dones com dels homes: aquesta duresa és evident en *Solitud* (el retrat de les dones de Sant Ponç ens mostra l'avidesa, la gelosia) i és encara més forta en el conte *La vella*, que ens dona un exemple de manca de solidaritat i de tendresa: l'àvia és considerada com una càrrega pels joves que la deixen lligada dins la masia on és cremada un dia d'incendi...

Una altra novel·lista que també escriu amb pseudònim masculí, Felip Palma, insisteix en la força i la duresa femenines. La seva obra narrativa és reduïda però hi domina de forma evident la imatge d'una dona forta,

7 Víctor CATALÀ: *Solitud*. Obres Completes. Editorial Selecta, 2.^a edició, 1972, p. 168.

cruel i més bé obtusa. L'originalitat de Felip Palma és de relacionar les conductes humanes amb la societat, i així, és la primera novel·lista que fa una crítica en regla de la moral burgesa. Felip Palma aposta per un canvi de la societat, que, segons ella, és l'única solució per canviar la condició femenina.

Així, doncs, les novel·listes de la primera generació dibuixen ja les tendències de la lluita femenista (separant la solució dels problemes de la dona de les reivindicacions de classe, o, al contrari, vinculant-los i considerant que el canvi de societat canviarà, *ipso-facto*, la condició de la dona) i de la literatura femenina (de denúncia conscient i de militància, o de «pura creació», encara que expressi, de manera sovint inconscient, uns rancors molt forts contra la societat i/o els homes).

No es pot saber amb precisió quin paper, quina importància, van tenir les obres de les primeres feministes catalanes en els canvis reals que conegué la condició femenina entre el principi de segle i als anys 30. Però la generació següent es troba amb un panorama prou diferent del que havien conegut les seves mares.

Les novel·listes dels anys de la República

No es pot parlar d'un trencament temàtic entre les novel·listes de la segona generació i les de la primera. La relació amb els homes i els problemes de la parella continuen al centre de les preocupacions. Però cal subratllar dos canvis evidents: per una banda, la voluntat demostrativa i militant és molt menys aparent, encara que les obres expressin sovint l'opinió de l'autora sobre els temes llavors debatuts (el divorci, la llibertat sexual, la igualtat de drets, la situació social de la dona, etc); per una altra, el to de les novel·les i l'ambient en què es mouen les protagonistes són del tot diferents. Sembla que, de sobte, les dones ixen al carrer, treballen, estudien, practiquen esports, fumen, flirtegen. Allò que més crida l'atenció del lector és la «modernitat» de les conductes i el to d'ironia i de llibertat que domina tota la producció. Això és particularment evident en *Les algues roges* de Maria Teresa Vernet i en tota l'obra de Rosa Maria Arquimbau.

De totes les novel·listes de l'època és M. T. Vernet qui té la producció més important. Les seves protagonistes estudien, s'en van a París soles a fer investigacions a la Biblioteca Nacional, treballen en una oficina, etcètera; és a dir que no tenen res a veure amb les heroïnes de D. Monserdà i V. Català. La proporció de dones que tenen una professió retribuïda i de dones que es queden a casa en l'obra de M. T. Vernet es del tot conforme amb la realitat sociològica de l'època a Barcelona. Però podem afegir que les dones que no tenen formació intel·lectual i no poden exercir una professió se n'hi surten amb més dificultats que les altres. En efecte, M. T. Vernet, com ho feien abans M. Domenech, somnia amb una parella basada

en la «compenetració» i el treball compartit. Amb M. T. Vernet es desenvolupa el desig d'una relació d'igualtat amb l'home, una mena de «companyonia», que moltes vegades no passa de ser un somni per culpa de l'evident mala voluntat masculina, segons demostra M. T. Vernet. La novel·lista s'adona molt bé que l'altre sexe no està del tot disposat a assumir una relació d'aquest tipus. Per exemple, la novel·la *El Perill* conta la història d'Isabel, una estudiant brillant que s'enamora de Claudi, el qual, ràpidament exigeix d'Isabel que trii entre ell i els seus estudis:

—No seràs una freda estudiosa.

Que poc l'entenien, En Claudi! I amb quina autoritat afirmava: «No seràs...»⁸.

En aquesta novel·la, com en la majoria de l'obra de M. T. Vernet, la dona tria la seva independència, no accepta sometre's a la voluntat d'un home, tot i sabent que així es quedarà segurament sola. Però com ho fa dir a la mateixa protagonista: «No has de dir mai sóc sola. Has de dir: sóc lliure».⁹

Si mirem el que escriuen els contemporanis de M. T. Vernet, podem comprendre molt bé les reserves que ella feia sobre l'èxit de la compenetració. En efecte, els personatges femenins d'un Puig i Ferrater, d'un Segarra, d'un Villalonga, d'un Llor pertanyen als vells esquemes: són «mamàs» o «putes»; es caracteritzen per la seva absoluta manca d'autonomia i/o intel·ligència; i la dona culta (o més bé, com diuen ells, «amb pretensions de culta») encara serveix de lloro i d'espantall. La palma del masclisme primari es pot atribuir a V. Coma i Solei que, en unes novel·letes de títols evocadors «La Toto flirteja», «Una noia lliure», etc..., tracta de demostrar que l'alliberament de la dona és del tot catastròfic... per a la dona!

Queda ben clar que la guerra dels sexes no s'ha acabat amb el progressiu accés de les dones a la igualtat amb els homes, per això li sembla molt important i positiu a M. T. Vernet que hi fagi lleis a favor de la dona, i que s'hagi votat el dret de divorciar-se quan la vida conjugal es insuportable. Aborda el tema del divorci en la novel·la *Presó oberta*, que és una demostració claríssima a favor de la nova legislació: una dona casada amb un home gelós i avar no ha tingut cap altra solució que fugir de casa després que el seu marit li hagi retirat la seva única raó de quedar-se: la filla. Anys després, la dona torna, però no té cap dret; la filla, llavors adolescent, comprén la situació de la mare i és qui defen amb vigor la llei de divorci.

Aquest tema és també l'argument d'una novel·la de Rosa Maria Arquimbau, *Home i dona*. La posició d'aquesta autora sembla més confusa. La seva heroïna, en un primer temps, viu el seu divorci com un fracàs, des-

⁸ Maria Teresa VERNET: *El perill*. Biblioteca A tot vent. Edicions Proa, Badalona 1930, p. 51.

⁹ Maria Teresa VERNET: *Les algues roges*. Biblioteca A tot vent. Edicions Proa, Badalona 1935, p. 124.

prés constata els avantatges de la seva nova situació i al final torna amb el seu marit i escriu a una amiga: «Creu-me no et divorciis pas»¹⁰. Això podria significar que el divorci no li ha servit de res. Però la novel·lista mostra l'evolució de la protagonista que passa d'una posició d'ingenuïtat i de dependència absoluta a una actitud de major autonomia. Una característica important del personatge femení d'aquesta novel·la, i de totes les protagonistes de R. M. Arquimbau, és que no accepta la resignació que ponderava la generació precedent; al contrari, defén amb gran destresa els seus interessos, sense vacil·lar en fer ús d'armes considerades com masculines. Per a R. M. Arquimbau també la guerra dels sexes continua, però les dones no volen ser les víctimes. R. M. Arquimbau fa un atac frontal contra la moral burgesa i en particular la doble moral (que condemna les dones a la fidelitat i la puresa, i incita els homes al donjoanisme).

Una qüestió hi és present, però: la majoria de les novel·listes dels anys 30 no semblen segures que els canvis aparents de conductes tradueixin uns canvis profunds de mentalitats tant femenines com masculines. Per a Carme Montoriol i Anna Murià és clar que després d'uns anys de «llibertat» la dona torna (i ha de tornar) a la seva posició tradicional i dedicar-se exclusivament a la maternitat. No hi ha clarament en les seves obres exaltació de la maternitat com a superioritat de la dona sobre l'home, però sí afirmació de què només amb la maternitat i el sacrifici pels nens la dona pot trobar la felicitat personal.

La posició de M. T. Vernet és molt més matissada. Ella no creu que la dona s'ha de sacrificar (afirma més bé que el sacrifici no pot ser favorable a l'equilibri de la dona sinó al dels nens).

Malgrat totes les novel·listes dels anys 30 que parteixen del canvi i analitzen les seves conseqüències, Mercè Rodoreda afirma que res no ha canviat. Tota la seva obra d'abans de la guerra expressa ja la idea de la impossible pau entre homes i dones i demostra que cap legislació no pot resoldre els drames sentimentals. La majoria de les seves protagonistes (la narradora de *Del que hom no pot fugir* i *Aloma*) són víctimes del seu romanticisme, de la infidelitat masculina i de la pròpia abúlia. Les dones de Rodoreda no treballen, són tancades a casa, no tenen altres horitzó que la cuina i el dormitori, per a elles el temps no ha passat, i tot és i serà igual. Si la problemàtica apareix —a certes de les seves primeres obres— matisada per una ironia i un humor del tot absents de les obres posteriors a la guerra, com és el cas de *Sóc una dona honrada?* o *Un dia en la vida d'un home*, no s'acompanya de cap esperança de millorament. De fet, de tota la producció femenina de l'època, l'obra de Mercè Rodoreda és l'única que no reflecteix el bullir dels anys de la Segona República.

¹⁰ Rosa Maria ARQUIMBAU: *Home i dona*. Quaderns literaris, n.º 116. Barcelona 1936, p. 26.

Evidentment, la producció femenina, com la masculina, disminueix durant els anys de guerra i segueix l'orientació general: una novel·la de lluita. També reflecteix l'evolució de la condició femenina: en dues novel·les curtes apareix el personatge de la miliciana (personatge absent de la producció masculina): en *Marta la roja* (Anna Murià) i *Sònia* (Mercè Rodoreda). Però també expressa la idea dominant de l'època: el lloc de la dona és la retaguardia. De fet, la guerra obre a la muller nous camps d'acció i noves possibilitats, però al mateix temps la confina en els papers més tradicionals: es infermera, ha de resoldre els problemes materials (alimentació, protecció dels nens, etc.). I per fi, això es manifesta sobre tot en l'obra de M. Rodoreda, la dona es veu una vegada més apartada de l'acció, de la vida perillosa, i condemnada a esperar amb angoixa el retorn dels homes. (en *Tres cartes* i *Trossos de cartes*, per exemple).

No sabrem mai què haurien pogut esdevenir les novel·listes dels anys 30 i la generació dels nens que havien estat educats en el sistema de coeducació, de les noies que havien pogut estudiar i trobar-se una professió; no sabrem mai si els canvis socials i legals haguessin permès un canvi de mentalitats i de conductes. La victòria franquista trenca tot això. les novel·listes, com tothom, o bé han de fugir (i la majoria no tornaran a escriure gaire, amb l'excepció de Mercè Rodoreda), o bé es queden i es veuen condemnades al silenci. I les dones han de conformar-se amb la legislació i el model femení imposats pels triomfadors.

Les novel·listes de la dictadura i dels primers anys del post-franquisme

A l'any 39, les dones catalanes es troben de bell nou en la situació de principi de segle. A més, tots els escriptors de llengua catalana es veuen durant anys i anys condemnats al silenci, i són veus de dona les que trenquen el silenci: l'any 47, l'Editorial Aymà obté el dret d'organitzar un premi literari de novel·les escrites en català. Cèlia Senyol el guanya amb *Primera part* (publicada el 48). Entre les obres finalistes d'aquest primer premi de la postguerra, trobem *Necessitem morir* de Maria Aurèlia Capmany, autora que guanyarà el premi del 48 amb la seva segona obra *El cel no és transparent*. L'aparició d'un grup prou important de dones novel·listes a la postguerra és un fenomen general a tota la península (amb Carmen Laforet, Ana María Matute, Dolores Medio o Elena Quiroga per a la llengua castellana). L'explicació que ens sembla més probable és que a aquells anys era gairebé impossible viure de l'escriptura, i a Catalunya encara menys que a la resta de l'Estat. A més, les dones que havien estudiat abans de la guerra o durant els anys de guerra veien moltes vegades tancades les eixides professionals, i com escriure una novel·la no demana cap espai o material especials, la creació literària esdevé l'exutori ideal: les dones poden expressar el seu malestar

dins de la «nova» societat i fer servir les seves capacitats. Tot això explica la important presència femenina al camp de la novel·la i el que tots els problemes vinculats amb la condició femenina tal com la defineix i la imposa el règim franquista, es troben al centre de la producció novel·listica.

Quant a la novel·la catalana, la presència femenina no disminueix. Cada dècada veu l'aparició d'un grup de noves novel·listes; cada generació marca una evolució i una continuïtat respecte a les anteriors: l'anàlisi de la condició femenina és el tema central i la crítica del franquisme es fa cada vegada més clara a mesura que la censura afluixa; per això la referència a la història, i en particular a la història del feminisme i dels Països Catalans, és sempre més important. El desig de testimoniar, en particular els prejudicis soferts per culpa de la dictadura, i d'analitzar, de trobar solucions i perspectives pel futur, és sense dubte la característica essencial de la novel·la femenina de la post-guerra.

En les primeres novel·les femenines publicades poc després de la guerra, el malestar és omnipresent però imprecís. Domina la impressió d'ofegament, encara que no es digui clarament que aquest ofegament és conseqüència de l'opressió política. La protagonista de *Primera Part*, per exemple, després d'una vida intensa, es dedica al marit, turbeculós, i viu tancada en una casa-refugi. Aquest itinerari pot tenir un valor simbòlic: l'evolució en el temps coincidint amb els canvis polítics. La significació política pesa més en les obres de Maria Aurèlia Capmany, on els anys de la República, que concideixen amb la infància o l'adolescència de les protagonistes, apareixen com un paradís perdut, mentre l'època present no pot oferir més que deficiències o desil·lusions. M. A. Capmany es mofa, ja prou obertament, del model femení somniat pel franquisme; però, a més, insisteix en les conseqüències negatives, de vegades dramàtiques, que pot tenir per a l'equilibri de la dona (això en particular en els personatges de Maria, Bernardina i Rosalia a la segona versió de *El cel no és transparent: La pluja als vidres*¹¹).

Aquest malestar és molt present també en les obres posteriors: per a la generació que comença a publicar als anys 70, sembla que l'ofegament va ser la primera sensació viscuda; aquest ofegament, les novel·listes el veien en les seves mares i el vivien directament. Així, novel·listes com Montserrat Roig o Carme Riera fan una sèrie de retrats de mares atùides, tristes: «La Judit, que no somreia mai, omplí la casa d'amorets de porcellana¹², d'estampes, d'imatges, de flors artificials, d'objectes estranys i antics». La Judit (la mare de Natàlia en *El temps de les cireres* i *L'hora violeta*), després d'una feridura, viurà una vida vegetativa, simbolitzant així el refús de participar al món imposat pel franquisme. La Judit dels anys de la República, però,

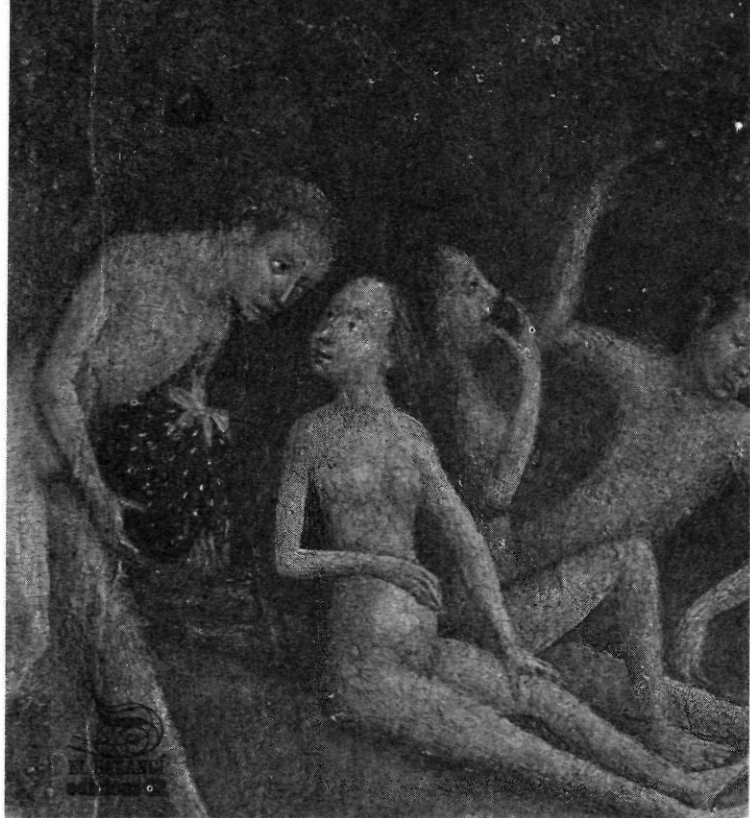
¹¹ La censura va prohibir la publicació de la novel·la, guanyadora del premi al 48, i M. A. Capmany en donarà una segona versió quan podrà, per fi, publicar-la als anys 60, i en canviarà el títol.

¹² Montserrat Roig: *El temps de les cireres*. El balanci. Edicions 62, 4.ª ed. Barcelona A 1978, p. 160.

Montserrat Roig

El temps de les cireres

Premi Sant Jordi
de Novella 1976



Júlia

Isabel-Clara Simó

Segona edició

Una història d'amor i d'odi entre un amo i una obrera en plena
revolució industrial valenciana.

era una dona activa, plena d'esperança i de voluntat. Aquest exemple, amb molts altres, mostra la mitificació d'aquella època per la generació que no la va poder viure, que només ha conegut la repressió. I aquesta generació recorda, amb amargura, la pròpia juvenesa feta de prohibicions i de conformisme moral.

Al centre de les crítiques de les tres generacions de novel·listes, trobem l'ordre moral imposat per l'Església i la societat franquista:

Entre aquest bany de maria de prohibicions, d'afirmacions rotundes, de reticències i culpa, no cal dir com ens amagaven l'ou: vull dir el sexe i tot allò que s'hi acostava¹³.

Moltes vegades les novel·les insisteixen en el caràcter inquisitorial dels sacerdots i de les monges, mostrant de pas la curiositat malsana que els anima. (Cf. les obres de M. Roig, C. Riera, M. A. Oliver).

Però l'altre blanc de les crítiques de la majoria de les novel·listes són els homes que apareixen com «aliats objectius» del nou règim en la repressió de les dones, i això fins i tot quan són homes d'esquerra:

La nova política, la nova moral era severa i dura contra la dona, la dona i la llar; pany i clau. I el meu home que tan en contra havia estat del franquisme, ara afavorien el seu instint mascle i s'hi trobava bé.¹⁴

Aquest entusiasme masculí per a la repressió femenina, M. A. Campany ja l'havia abordat en les primeres obres:

Ara faré el Doctorat i després oposicions a càtedra; i em casaré, per exemple amb una noia com tu, però primer procuraré canviar-la una mica, perquè no m'agrada aquest aire que tens, de xicot atrevit i mofeta¹⁵.

diu un jove company d'estudis a Maria en *La pluja als vidres*. I torna al tema en obres més recents, com *Lo color més blau*: «L'Oriol no es cansa de dir-me que ell no pot suportar les dones sàvies». I el tal Oriol escriu també:

...no et preocupis rateta estimada, perquè jo tinc l'obligació de pensar per tu i per mi (...). Jo sóc un home modern que pensa que la dona ha de ser la seva companya, que ha de pensar el mateix que ell pensa, que s'ha d'interessar en les coses que a ell li interessen: jocs, negocis, i, és clar, l'educació dels fills¹⁶.

Montserrat Roig, Carme Riera, Maria Antònia Oliver, Núria Albó, Nú-

¹³ Maria Angels ANGLADA: *No em dic Laura*. Edicions Destino, Barcelona 1979, p. 147-148.

¹⁴ Maria Dolores ORRIOLS: *Cop de porta*. Col·lecció El brot, Editorial Pòrtic, Barcelona 1980, p. 135.

¹⁵ Maria Aurèlia CAMPANY: *La pluja als vidres*. Club Editor, Barcelona 1966, p. 16.

¹⁶ Maria Aurèlia CAMPANY: *Lo color més blau*. Col·lecció Ramon Llull. Sèrie novel·la, n.º 7, Editorial Planeta, Barcelona 1982, p. 45.

ria Pompeia, Núria Minguez, ens donen un sèrie de retrats d'homes (moltes vegades militants dels partits clandestins d'oposició) que s'acomoden molt bé a la distribució tradicional dels papers: ells pensen i actuen, elles els fan de secretàries-mares-minyones:

No, no estàs disposada a passar les vacances amb ell a Menorca, amb ell i els seus fills. En el fons, n'estàs segura no és que t'enyori sinó que et necessita (...) pensa endossar-te a tu les criatures... Vol acabar el llibre i li fas falta per a corregir-li l'estil¹⁷.

El propòsit clar de les novel·listes es mostrar que el paper femení ponderat pel nou règim és una estafa: després d'anys de dedicació al marit, la dona és molt sovint abandonada o acaba sense saber qui és, sense altra personalitat que la d'apèndix d'un home:

Corregia els seus discursos polítics, escoltava els assaigs de les seves intervencions al congrés, li feia els guions per a les conferències, i atenia el telèfon, la correspondència... Planxava camises i pantalons, m'ocupava dels seus fills el cap de setmana quan la seva ex-dona els hi lliurava, tal vom havien estipulat en separar-se. Vaig deixar de ser Isabel Clara Alabern per a convertir-me en la companya d'Enric Rabassa¹⁸.

Tinc la sensació que m'esteu engolint mica a mica, tots plegats —tu, la casa, els fills— des de fa molt de temps i que ara heu arribat als ossos...¹⁹.

Així les novel·listes s'apliquen a desvalorar tot el que fa el model femení de la dictadura: les activitats caseres, la maternitat i les conductes de submissió, passivitat i seducció. La vida de mare de família tancada a casa és sempre sinònim d'esclavitud, l'embaràs és viscut gairebé sempre amb angoixa (i moltes vegades amb el sentiment insuportable d'ésser habitat per un cos estrany i devorador. Cf en particular el personatge d'Agnès en *L'hora violeta*) i el part com un dolor inadmissible. Es a dir que tot el que fa «l'heroisme femení» apareix com una successió de sufriments i d'esforços ben inútils.

I en aquest atac les novel·listes inclouen les mateixes dones:

Si ser dona significava mentir, xisclar, ignorar, no se sentia amb ànima de representar aquesta incòmoda comèdia²⁰.

A mi, hi ha dones que em posen nerviosa. La Sílvia, per exemple. Comprèn que en Lluís és un drogo i se n'ha aprofitat d'ella. però hi ha dones

¹⁷ Ibid., p. 65.

¹⁸ Carme RIERA: *Una primavera per a Doménico Guarini*. El balancí, n.º 128. Edicions 62, Barcelona 1981, p. 112.

¹⁹ Ibid., p. 164.

²⁰ Núria POMPEIA: «L'ordre i el matrimoni», en *Cinc cèntims*. El balancí. Edicions 62, Barcelona 1974, p. 67.

que tenen el destí que es mereixen (...)

No suportó les dones-víctimes. Part de l'opressió que pateix la dona és per culpa de la dona.²¹

Moltes vegades, en les obres femenines de la post-guerra, el paper negatiu de «dona-víctima», que «té el destí que es mereix», és la mare; la mare que ha aconsellat resignació (Cf. la mare d'Isabel-Clara en *Una primavera per a Domenico Guarini*, de C. Riera), i ha participat en la transmissió de consells i prohibicions:

—No seguis així, nena! Una dona s'ha de seure amb les cames ben juntes. (...)

Cal que sigui polida, endreçada, somrient, sol·lícita, obedient, amable, callada i feliç.²²

De certa manera, les novel·listes, tot i criticant les conductes «falòcrates», somnien amb la llibertat i les possibilitats reservades als homes, i consideren els valors dits masculins com un ideal o un model. Viure com un home és el màxim desig: «Jo vull casar-me amb en Joaquim. Voldria ser en Joaquim»²³, diu Ció, una de les protagonistes de Betúlia de M. A. Capmany. «L'Harmonia sempre havia fet cinquanta mil coses diverses, i gairebé totes bé. (...) No és una dona, és un home, deien sovint»²⁴. Així, el néixer «dona» apareix com una limitació i un càstig: «Si hagéssim tingut un nen... Un home és lliure, pot triar el seu camí. Una dona no hi té res a fer, al món»²⁵, diu una protagonista de la novel·la de Montserrat Roig, *Ramona Adéu*.

Per això la primera regla és sempre evocada per les novel·listes com un moment dolorós: el descobriment desesperat d'una diferència assimilada a una inferioritat. Els exemples són nombrosos: en el conte *La Sang* i la novel·la *El carrer de les camèlies*, de Mercè Rodoreda; en el conte *El temps passa sobre un mirall*, de M. A. Capmany; en *Matèria de Bretanya*, de C. Sánchez-Cutillas, entre molts altres. Però el record anatitzant de la primera regla de les novel·listes a comprendre que el seu «destí biològic» és més que tot un destí social. Si la menstruació és viscuda tan dolorosament, és perquè segles de tradició masclista l'han assimilada a una tara, i també perquè amb la primera regla comença a ploure sobre la noia les prohibicions i les limitacions a la llibertat. Al voler controlar la funció de reproducció de la dona, els homes (primer els pares, després els marits) tanquen les noies a casa.

21 Montserrat ROIG: *L'hora violeta*, Col·lecció El balancí. Edicions 62. Barcelona 1980, p. 35.

22 Maria Aurèlia CAPMANY: *La pluja als vidres*, p. 30.

23 Montserrat ROIG: *L'hora violeta*, p. 26 i p. 84.

24 Carme RIERA: *Una primavera...*, p. 127.

25 Maria Aurèlia CAPMANY: *Betúlia. Obra completa I*. Editorial Nova Terra, Barcelona 1974, p. 174.

La conclusió és clara: la solució és troba en la lluita perquè la societat accepti la llibertat de les dones. Així, la trajectòria de moltes feministes i novel·listes ha estat, en un primer temps, de voler ser un home i després d'acceptar i valorar el ser dona. Un factor imporant ha contribuït a aquesta evolució: l'accès al món del treball assalariat. Encara que Franco hagués volgut «alliberar» la dona del treball a la fàbrica, la realitat econòmica de la post-guerra ha fet que cada vegada més la dona ha hagut de treballar fora de casa. En la novel·la femenina de la post-guerra, el treball assalariat de la dona és majoritàriament presentat com positiu. És una assegurança d'independència i, a més, procura satisfaccions personals:

Mr. Hills li havia donat tant, més que ningú en aquest món: li havia ensenyat una professió, la fotografia, li havia donat les eines per a guanyar-se la vida.²⁶

Tenia ara una tasca per complir, un interès en la vida i se sentia segura i necessària.²⁷

Vaig a treballar. Jo. Com un home, com una persona qualsevol, queno ha de restar a casa rumiant les malures. Sóc jo qui espera l'autobús. Quina flaire de café amb llet! Demà hi esmorzo. Ningú m'ha de demanar comptes, ara.²⁸

Però és també l'ocasió de conèixer els valors que dominen en el món laboral, de penetrar en la lluita pel triomf. Això du moltes novel·listes a interrogar-se sobre el poder, i sobre les conductes considerades com masculines i les qualitats necessàries per a guanyar. Certes novel·listes s'interroguen sobre les formes de poder i de violència, i mostren que no són, ni han estat mai, exclusivament masculines. En nombroses novel·les, M. A. Capmany analitza el «poder femení», poder concentrat en la casa, però no per això inexistent. En *Júlia*, I. C. Simó recorda que la violència no és exclusivament masculina, i que les dones també poden exercir-la.

Altres novel·listes afirmen, per la veu de les seves protagonistes, que no s'han d'acceptar les regles del joc posades per la societat, sinó de buscar i trobar d'altres on les qualitats considerades com femenines triomfarien. Així, en *L'hora violeta*, a un home que li deia: «Als Estats Units hi ha moltes dones que fan d'empresaris, i demostren tanta agressivitat com un mascle», Norma contesta:

Jo no vullc ser un mascle. Crec que el món de la caça hauria de ser transformat perquè deixés de ser el món de la caça. I ho vull fer com a dona. Vull conservar els meus atributs —o el que sigui— de dona.

²⁶ Montserrat Roig: *El temps de les cireres*, p. 34.

²⁷ Montserrat Roig: *Ramona adéu. El Cangur*, n.º 25. Edicions 62. Barcelona 1976. p. 1138

²⁸ Montserrat Roig: *El temps de les cireres*, p. 16-17.

Així es dibuixa una «tercera via» del feminisme que conciliaria les reivindicacions feministes i els ideals revolucionaris en una societat que no seria de lluita salvatge pel poder sinó de comprensió i solidaritat. La solidaritat es manifesta, en les novel·les femenines, per l'interès evident per tots els marginats i els abandonats de la societat, els «no rentables», en particular els vells i els nens. Un tema molt freqüent en les novel·les de dones és el dels vells abandonats per la família (en contes d'I. C. Simó, de N. Pompeia, en les novel·les de M. Roig), i cal notar que les novel·listes no es contenten amb presentar uns casos tristos, sinó que afirmen que els vells tenen dret a una vida plena, a l'amor i al plaer. En aquest sentit, el conte *L'airet del matí a Barcelona*, d'Isabel Clara Simó, i el conte *Tardor*, de Beatriu Civera, són, a més de joies literàries, demostracions eloqüents.

Una altra característica d'aquesta «tercera via» és el desig d'harmonia en les relacions humanes, i en particular entre homes i dones. S'esbossa el somni d'una humanitat andrògina en la qual les dones més fortes i els homes més fràgils conviurien en la tendresa i el respecte mutu. Tal somni s'oposa amb la realitat viscuda: sempre decebedora. Tanmateix, l'home ideal de les novel·listes de la post-guerra és l'absolut contrari del mascle triomfador:

A la primavera del 53 vaig conèixer Adrien. Un gat de terrat, bonic i ros, fràgil, solitari i sense defensa.²⁹

—De debò que no t'has enamorat mai?

—(...) els homes sempre et volen treure alguna cosa. Hauria de ser un home molt especial.

—Què vols dir?

—No ho sé..., potser un home que em mostrés la seva feblesa. Que em digués que té por.³⁰

Sense dubte l'exemple més extrem d'anti-mascle el trobem en *La Plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda. Natàlia, després d'una relació amb Quimet tan alienat que hi perd tota la identitat (Quimet li canvia àdhuc el nom!), troba la pau amb un home impotent. Com al principi de segle, és la menys feminista de les novel·listes qui expressa amb més violència el refús del model de relació triat pels homes.

També cal subratllar la constància, en la mitologia femenina del somni, d'una relació sense dominació, d'una sexualitat sense possessió. Des de la «compenetració» de Maria Domènech, passant per la companyonia de Maria Teresa Vernet, la parella ideal per a les dones no ha canviat gaire. L'únic element de canvi és que les novel·listes actuals han llegit i analitzat les obres de les generacions anteriors i tenen més material de reflexió i per

²⁹ Isabel Clara Simó: «L'airet del matí a Barcelona», en *Es quan miro que hi veig clar*. Col·lecció Antílop, Editorial Selecta, Barcelona 1979, p. 156.

³⁰ Montserrat Roig: *L'hora violeta*, p. 125.

tant de crítica per a elles mateixes. Així les protagonistes de *L'hora violeta* admeten: «Ara hem de dir que ja no volem el príncep blau quan el nostre subconscient encara el reclama»³¹.

De fet, ara, la novel·la femenina catalana, com els moviments feministes de tot arreu, es troba en una fase de vacil·lació. Si moltes coses s'han guanyat, queden moltes per conquerir, en particular un canvi profund de mentalitats, necessari en un canvi de la societat i de les relacions humanes. I no s'ha trobat encara el camí per guanyar aquesta lluita; però les novel·listes catalanes tenen clara consciència que la seva experiència pot aportar molt, que la seva memòria pot servir per obrir nous camins, com ha servit per salvar de l'oblit tots els fets petits i essencials, els olors, les rondalles, els gestos quotidians de les cases. La continuïtat d'una terra és també la continuïtat de la vida ínfima de les cuines, de les tradicions familiars. En aquest sentit, les dones catalanes «han fet país», i les novel·listes que han volgut escriure aquesta altra història també:

Em semblava que calia salvar per les paraules tot allò que la història, la Història gran, o sigui la dels homes, havia fet imprecís, havia condemnat o idealitzat.³²

Aquesta història és omnipresent en la novel·la femenina actual: en les obres de Maria Aurèlia Capmany (*El gust de la pols*, *Un lloc entre els morts*, *feliçment jo sóc una dona*, *Quim/Quima*, *Lo color més blau*), de Montserrat Roig (*Ramona Adéu*, *El temps de les cireres*, *L'hora violeta*), de Maria Angels Anglada (*Les closes*, *No em dic Laura*), de Maria Antònia Oliver (*Història de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*), d'Isabel Clara Simó (*Júlia*) i de Carmelina Sánchez Cutillas (*Matèria de Bretanya*).

Aquesta història s'escriu en una llengua que calia salvar; per això no s'ha buscat, com ha fet Julia Kristéva, per exemple, a França, un llenguatge femení específic. Però en una llengua plena de sensualitat femenina; en donarem només un exemple: l'insistent «color de maduixa» que apareix en les novel·les de dones amb una freqüència que nomès s'explica per la sonoritat càlida i suau de la paraula «maduixa».

³² Montserrat ROIG: *L'hora violeta*, p. 135.

³² Maria Aurèlia CAPMANY: *Feliçment jo sóc una dona*. Editorial Nova Terra, ed. de 1977. Barcelona, p. 264.